

挑発するキプリング

塩谷清人

ラドヤド・キプリング（一八六五—一九三六）は現実の動きに極めて鋭敏な作家だった。彼は時には現実社会に対して怒り、時にはそれを挑発し、時にはそれに幻滅した。彼の文学はそこから生まれた。その意味で、キプリングは時代の人である。

植民地時代のインドを扱った長・短篇小説、世紀末のロンドンのスラム街を描いた短篇、当時の世相を写したり、風刺したりした政治的寓話やユートピア小説、流行の先鞭をつけた児童文学の作品、ヴェルヌやウェルズの影響を受けて書いたS・F作品、南ア戦争関連の作品、二〇世紀になってから当時最新の自動車や無線を材料にした作品、マダム・ブラヴァツキのいかげしい人気に触発されて書いた心霊術題材の作品、コナン・ドイルをちやかした推理小説もどきの作品など、そしてもちろん時代の、大衆の気持ちを歌って圧倒的な影響力を持った詩の数々。時代にこれほど敏感に、多様に反応した作家も少ないだろう。

キプリングはまず第一に詩人である。『オクスフォード引用語句辞典』には驚くべきことに一〇頁余にわた

って彼の語句が載っている（シェイクスピアに次ぐ多さである）。そのほとんどが彼の詩からである。それほどに彼の詩はその時代、大衆に親しまれていたのである。これらの詩も一九四一年にT・S・エリオットが撰集を出して評価するまでは、文学的な対象にされなかった。ミュージック・ホールで歌われるような下劣な、煽情的な歌と考えられて、文壇では蔑視されていた。つまり当時の詩的言語の基準に達しない作品と見られていた。小説家としてのキプリングの本領は短篇小説にあるだろう。彼はデヴュー当時の短篇集が好評だったことに気をよくして（当時イギリスでは短篇小説家の地位は低かった）、一八九〇年『暮れる日』（*The Light that Failed*）という長篇小説を書いたが、失敗に終わった。これは幼年時代に同じような不幸な体験（フロイト的なトラウマとして）をした男女は後年においても同一の運命のもとにあると考える画家の失恋物語である。ところが肝心の相手の女性の描写が平板で魅力がないため、主人公の思いを説得力のないものになっている。つぎに述べるように凝縮された短篇小説でなら生かされる話も長々しく間延びしたものになっている。

本来、キプリングは時には省略しすぎると考えるほどの簡潔な文章と生き生きとした「会話文体」を多用して対象に密着しながら、強烈なイメージを積み上げていく作家である。しかし長篇では文章が冗長になって凝縮感が希薄になる。印象的な場面やストーリーの面白さがないわけではないが、それも通俗に流れている。彼の長篇は他に『秘宝ノーラーカ』（*The Naulahka*）（一八九二）という妻の兄ウルコット・バレスティアズとの合作小説と、『勇氣ある船長たち』（*Captains Courageous*）（一八九六）とがあるが、いずれもアメリカ人を主人公にしたものである。前者はインドに王冠を求めるR・ハガード流（彼はキプリングの友人だった）の冒険譚、後者は海を舞台にした一少年のいかにもアメリカ的人格形成の物語である。通俗的な読み物としての面白さはあ

るが、後者を評したキプリングの伝記作家C・キャリントンの言葉「拡大された短篇小説」¹はまさにキプリングの長篇小説の弱点を衝いている。長篇小説として成功した唯一の作品はいうまでもなく『キム』(Kim) (一九〇二)であるが、この作品については以前に書いているのでここではキプリング自身の説明「露骨なピカレスクで筋のないもの」³を引用するにとどめたい。これはこれで長篇小説の一側面を表したものではあるが。

ここで短篇小説と長篇小説の区別を考えておくのも意味あることと思う。石川淳の説明を借りれば、短篇小説はインスピレーションで書ける。少し長いが引用すると「約束された土地の限界が向こうに見えてをり、準備された材料が手もとにととのつてをり、ことばはただ仕上の要素として狩り出され、撰り取られるのだ」¹。一方長篇小説は、「書く前に、作者に判つてゐることは、ペンの前途が濛濛たる闇だといふことではない」²。この説明はキプリングが『キム』で取った姿勢に通じるものである。彼は予め筋を決めずに「小説自体の運動」⁵にペンを委ねている。九年余の歳月をかけたこの小説は当初、前途茫茫だったはずである。つまり長篇小説の運動にたゆたっている。その意味で『キム』は成功している。逆に彼の他の長篇小説は「約束された土地の限界が」明瞭に見えながら書かれている。本来短篇小説で書くべき題材であった。

石川淳のいう「インスピレーション」は、キプリングの言葉では「靈感」(daemon)になるだろう。彼は自分の傑作では「ディーモンが主導して、作者はただ漂い、待ち、従うだけだ」⁴と言う。補足すれば、キプリングは単にディーモンを待ち、ただそれに従っているのではない。彼はディーモンに衝き動かされつつも、それを徹底的に利用し、短篇小説という枠組みで見事に話を展開してみせる。同時代の多くの大衆作家が忘れ去られている中で、同様に大衆的な作家であったキプリングが今なお読まれ、再評価されている。それは彼の短

篇が「ディーモンの主導のもとに」まさしく悪魔的な側面を持ち、またその背後にしたたかな計算、技法を秘めているからである。イギリス文学史で言えば、キプリングによって短篇小説というジャンルの評価が上がった。そして彼によって短篇小説の領域（地域的な意味も含めて）が飛躍的に拡大した。彼はまた言語表現の可能性とその限界を示した。二〇世紀に入ってからいくつかの短篇は「物語」の表現手法において実験的、前衛的ですからある。

この小論では、彼の短篇に焦点を絞って、その特徴、現代における意味を、前半ではインド関係の短篇を中心に、後半では後期の代表作「ミセス・バサスト」を中心に書いてみることにする。

キプリングとインド

短篇小説集『高原平話』(Plain Tales from the Hills) (二八八)の大部分の話は、キプリングが勤めていた「シヴィル・アンド・ミリタリ・ガゼット」というラホールの日刊紙にまずは発表された。当然、キプリングの最初の読者はインド在住のイギリス人（当時はアングロ・インディアンと言われていた）とごく少数のインテリのインド人であった。つまりキプリングはインドを統治するためにさまざまな形で従事している在印イギリス人たちを相手にまずは書いたのだ。それは彼らに娯楽を提供し、時に情報を提供したりもした。毎回の新聞連載で要求される分量の制約は、情緒に流れない簡潔な文体と迅速な筋の運びを必然的なものにした。彼の短篇作家としての技量はこのようにして磨かれてもいった。

対象となる読者がまず是在印イギリス人であったことで、インドという広大な領土を支配する少数のイギリス人とキプリングは心理的に同調させている。

……毎年イギリスはこの最前線に、公式にはインド文官として、選拔者を送ってくる。彼らは過労がもとで死んだり、自殺したり、心労で死んだり、病氣になったり、絶望的になったりするが、それもこの地「インド」が死や、病、飢餓、戦争から守られるように、最終的には独り立ちできるように、と頑張っているからだ。インドは決して独り立ちなどではしないが、その思いに身を託して人々は喜んで死のうとする。毎年、尻押ししたり、なだめたり、かわいがったりして、この国を改善しようと努力している。ところがなにか少しでも改善されるとその名譽は現地人「インド人」に与えられ、イギリス人はうしろで額の汗をぬぐうだけ。もしなにかうまくいかなないと、その責任はイギリス人に帰せられる。このような過度の優しさが、自分たちがこの国を治めていけるんだという強い信念を現地人の中に育て、それが理論化されて最新の政治理念で、しかもきれいな英語で語られるために、多くのまじめなイギリス人までがそれを信じ込んでいる。⁽⁹⁾

この一節はインド統治に対するキプリングの考え方を、さらには大部分の当時のイギリス人の考え方をよく表している。ここから彼のイギリス帝国主義的な考え方を読み取ることもできよう。その是非はともかくとして、在印イギリス人の孤立感、自己犠牲、インド人に対する不信任感、インド人のために自分たちは酷使されている、

といったパラノイア的心情を代弁していると同時に、イギリス本国の、現地をよく知らない（と、キプリングは考えていた）リベラルな人々に対する批判でもある。つまり、一八五七年の反乱後に活動するようになった多くの在印イギリス人作家がそうであったように、キプリングもイギリス本国の読者を大いに意識して書いている。^⑩ 彼ら在印イギリス人作家の中にはその作品をイギリスでしか出版しない、本国にしか目が向かない作家もいた。キプリングの場合、インドの新聞ですでに発表された短篇をまとめた『高原平話』はインドとイギリスで同年に発売されている。

一八八〇年代後半から一九〇〇年代にかけて、植民地支配の状況が徐々に困難になり、さらに南ア戦争（一八九九—一九〇二）で軍人たちが屈辱的な思いをしているとき、イギリス本国では、クリケットを楽しみ、バブで談笑し（「島国の人々」〈The Islanders〉）、戦地の人々の苦しみを忘れ（「放心した乞食」〈The Absent-minded Beggar〉）、文学界は世紀末からの審美的、高踏な雰囲気浸って、「白人の役割」〈The White Man's Burden〉以上彼の詩集より）を忘れているとキプリングは考えた。このように彼はいくつかの詩で声高にイギリス本土の人々の非を責めているが、短篇小説でも先に引用したように同じ声を聞くことができる。

このような文章と、三〇年ほど後にインドを描いたE・M・フォースターの『インドへの道』（一九二四）の主人公フィールディングの考えとを比較すると、その違いは明瞭になる。時代の相違と同時に二人の作家の個性、その政治的姿勢の差異もはつきりする。フィールディングは次のように描かれる。

……彼は伝道師でも、学生でもなかったが、個人的に「インド人」と談笑するのが好きだった。彼の信じ

るところ、この世は相互に理解しようと努める人々、善意プラス文化と教養によつてそれを最上になしう
る人々からなる球体なのだ——これはチャンドラポールという土地にはそぐわない心情であるが、それを
捨てるには遅すぎる年齢になつて彼は当地にやつて来た。彼は民族的感情をなんら持たなかつた……それ
は群居本能が旺盛でない環境で大人になつたからである。¹²⁾

例のごとく明晰な文章でフォースターは「個人」を重視し、「個人関係」を重視する。そのような関係を得る
ため、『インドへの道』ではイギリス人、インド人、それぞれが苦悩する。「オンリー・コネクト」はエドワー
ド朝のひとつの精神的なモットーであるが、フォースターはそれを生涯持ち続けた作家である。対照的にキプ
リングは、先の引用で否定された民族感情、群居本能を持つていた。彼の生活環境（たとえば彼が教育を受けた
ユナイテッド・サーヴィス・カレッジは中産階級のための軍人養成学校だった）からは、彼がイギリスのインド支配を
肯定し、民族的差別意識を持つのも仕方がなかつたことだろう。キプリングのインドでは、フォースターのい
う文化と教養をつうじての交流といったものより、疎外された状況の中での、一層感情的（時には原始的な）、
肉体的な軋轢、葛藤が描かれる。

ジョウゼフ・コンラッドが『闇の奥』を書いたのが一九〇二年であつた。未開と文明の問題、白人と黒人、
さらには人間精神の内奥「闇」を探ろうとする、コンゴを題材にした作品である。現代の作家V・S・ナイポ
ールは『闇の領域、インド体験』を一九六四年に書いて自己のルーツを探ろうとした。この二つの作品は内容
的には非常に異質であるが、双方ともに共通の言葉「闇」が使われ、既存の文明社会が「明」とすれば、それ

に対してそれ以外の世界は「闇の領域」という捕らえ方をしてるように思える。その意味ではナイポールは約六〇年前のコンラッドと同じ認識をしていることになる。ナイポールもまた西欧中心志向を批判している。

一方、西欧的知性を代表するE・M・フォースターにとってインドは必ずしも「闇の領域」ではない。彼は「混沌」(muddle)という言葉を使えば使うが、それはイギリスやイタリアを舞台にした作品にも精神の混乱状況を指してこの言葉を多用している。そのフォースターもインドの状況に時に恐怖感を抱いていて、たとえば、その暑い夏を次のように書いている。

……栄光ある文明という機械が突然ガクンといって石の車ののように動かなくなることがある。そんな時、イギリス人の運命は先人たちと似てくる。先人たちもまたそれ「インド」を改造しようとの熱意に燃えてやっ来て、結局はそれに組み込まれ、その埃にまみれてしまった。¹⁴

この部分だけを見れば、インドの暑い夏は文明をも焼きつくすといった印象を読者は持つだろうし、キプリングが書いた一文とも読めなくはない。しかしフォースターにとってこのようなインドは一側面でしかない。「混沌」がなくなれば、さまざまな障害を乗り越えてインド人もイギリス人と対等な関係を持つことができる。彼は「インドへの道」で「混沌」の象徴としてマラバーの洞窟を置いた。

キプリングのインドも「闇の領域」であるが、彼にとつて、また当時の在印イギリス人にとつて、その闇は極めて近接した現実にあつた。フォースターやナイポールのように一旅行者としてではない。彼らはさまざま

な状況からその危険な領域に足を踏み入れざるを得ない。そこから逃避することはできない。キプリングにとってインドはフォースターのように知性的に対処できるところではないし、観念的な世界でもない。現実にとこにあつて、実際に知悉した世界であつた。疫病、貧困、酷暑、死は身近にある。西欧の先知主義では「闇」の世界の異常なできごとが、インドでは日常性を持つ。西欧では非現実的で、茶番劇と思われることがインドでは起こりうる。キプリングの小説世界はそんな世界を描く。

たとえば、「黄道光」(“False Dawn”) (二八八八) では、五月の暑い夜、「月光のピクニック」とシヤレこんで男女の一隊が出かける。真夜中に出発することと自体が常軌を逸することのようにも映るが、インドの暑い夏では珍しいことではない、と「語り手」は言う。この話ではインドの自然が徹底して人間の行為に介入してくる。目的地について間もなく猛烈な砂嵐が起こり、人の顔もよく見えない。その最中にある男が二人姉妹の姉にするつもりで誤って妹のほうにプロポーズをしてしまう。失意の姉が帰りがけるのを同行していた語り手の「私」が連れ戻し、万事めでたしとなる。題名(“False Dawn”)が示唆するごとく、間違い続きの話で、「私」も読者も(?) 思い違いをする仕掛けになっている。シェイクスピアの喜劇を下敷きにしたこの作品は、虚構性が強いけれど、インドはそれを現実的なものにする。つまり虚構と現実を西欧の基準で分けることはできない。現実とは限りなく虚構に近く、逆に虚構は現実らしく見える。これがキプリングの小説世界であり、それが圧倒的な迫真性をもつのはディッケンズに似ている。

迷宮的な、カフカのインドの街を描いた「境界を越えて」(“Beyond the Pale”) (二八八八) や、蟻地獄のような、ポー的な恐怖の世界に落下して、必死の脱出を試みる話「モロービ・ジュークス of 奇妙な旅」(“The

Strange Ride of Morrowbie Jukes”（一八八五）。後者の話のベースになっているのは、死にそなって生き返ったため現実社会から除外され（インドのヒンドゥー社会ではそのような人間は忌み嫌われる）隔離されて生きるインド人たちの社会がある（現在でもある）こと。そのコミュニティをキプリングは象徴的に漏斗の形にし、誤って入り込んだ主人公のイギリス人が脱出しようとシジポスのに苦悩する物語にしている。ここではもはや、支配者、被支配者の区別すらない。主人公ジュークスはどん底の恐怖を味わう。これは在印イギリス人の潜在的な不安感を描いたものであり、また彼らが見たインドにおける死の隣接状況を伝えるものである。三島由紀夫の言葉を借りれば、「インドではすべてがあからさまだ、すべてが人にそれに「直面する」ことを強いる。生も死も、そしてあの有名な貧困も」¹⁶。キプリングはその現実に新聞記者上りらしくリアリティックに迫ると同時に、象徴的な構図を加えて印象深く作り上げていく。

彼はこれまで西欧の作家たちが取り組まなかったテーマ、当惑させるようなテーマを次々と扱っていった。従来の小説に取り上げられることの少なかった兵隊や下級官吏を登場させ、彼らの視点から見た現実を描いた。これは当時のイギリス文壇やお上品な読者のひんしゆくを買った。あまり知られていないが、ロンドンのイースト・エンドの労働者社会を描いた作品「バダリア・ヘロッズフットの記録」（“The Record of Badalia Herods-foot”（一八九〇））がある。インドを離れ、ロンドンに来てわずか一年たらずのうちにこれを書いた。キプリングのインドでの視点がそのまま残っているという意味でも注目すべき作品である。貧しい人々の住むイースト・エンドのへの関心は、すでに一八八〇年代に社会改良家たちによって強まっていたのだが、小説の分野でこの下層階級の人々を取りあげたのはキプリングが最初である。¹⁷ 彼にとっては暑いインドで苦闘する下級官僚

や一兵卒も、ロンドンの貧民も、同様に興味ある題材だった。この先駆的な作品は、イースト・エンドで夫に
出奔され、苦しい生活を強いられながらも孤閨を守り、教区の福祉活動を手伝っていた女が、久しぶりに別の
女を連れて帰ってきた夫に金を奪われ、虐殺されるという話である。例によって非常にドラマティックな筋立
てであるが、キプリングは下層社会の人々の意識に入り込んで、徹底して彼らの視点から下町訛りを多用して
書いている。彼のすぐ後で同じイースト・エンドを描いたアーサー・モリスンは、もつと日常的な、平凡で地
道な生活を営む人々を題材にしている。一方キプリングの現実を扱う姿勢は読者を挑発しているように見える。
その描き方は劇的效果を上げるべく誇張され、衝撃的である。またイメージを高めるために言葉の喚起力は最
大限に利用される。過剰に煽情的な語を多用することもあれば、一方で後期の作品によく見られるように徹底
した省略を行うことにもなる。実際この短篇のバダリアや彼女の夫の使う言葉は野卑で、アルコール、女、喧
嘩、金、汗をそのままに感じさせるような言葉であるが、彼らはそのような言語空間で生きている。劇作家ブ
レヒトが評価しているように、キプリングの作品ではそのような言葉づかいによってそれぞれの人物は生きた
存在になっている。キプリングの特徴は登場人物なり語り手なりの視点に徹底してなりきり、その言語を大い
に活用することにある。

ある人間の使う言葉はたとえばコックニーや兵隊言葉のように、その所属する集団を表すものにもなる。キ
プリングの小説に登場する人々は個人的な、孤立した存在であると同時に、一つの集団の典型ともなりうる。
それぞれの人間が語る言葉の背後に彼の属する集合体の意識が存在している。

この集合体はインドのような社会では閉塞的になる。またその意識も特有な結社的な色彩を帯びてくる。次

の場面のカシマという駐屯地にはイギリス人は五人しかない。

カシマの礼儀は孤島のそれによく似ている。よそ者が浜辺に投げ捨てられると島の全員が出迎えるといったように。カシマの住民はヴァン・シユウセン夫妻を出迎えるため、ナラカ街道のすぐそばの石切り場を集まり、お茶を用意した。お互いにこれを正式な入村確認儀礼と認識し、これによって新参者はこの駐屯地を自由に、その権利も、特権も使用することが許された。¹⁹

男三人、女二人のこのイギリス人社会は、「あらゆる法律は、隠蔽された小社会では弱まる」²⁰と言われるように、男女の乱れた関係を生み、葛藤を生じる。しかも最後は「小さな駐屯地では皆仲良くしなくちゃ」²¹という言葉で締めくくられる。この濃厚な密室社会では異常な事態が日常化することになる。

右の例はインドの駐屯地における女性関係から生じる軋轢の典型であるが、キプリングはイスラム社会で同様に妻を寝取られた男のケースも書いている。男は手にナイフを持って殺そうと妻に近づく。この話の直接の聞き役はある白人である。

……しかし女は身じろぎひとつしなかった、俺は目の前に立って言ったんだ。「ああ、お前、何てことをしてくれたんだ。」すると奴は何の恐怖心も示さず、俺のやろうとしていることを知っているのにせせら笑ってこう言いやがった。「大したことじゃないよ。あの男を好きになっただけさ、お前さん、夜帰って

くるなんて犬ころみたいだよ、家畜泥棒だよ。殺したけりや、殺すがいいさ。」それでも俺はまだあの女の美しさに目がくらんで、だつてあんた、アバザイの女どもは別嬪なんだよ、「怖かあないのか」と聞いたんだよ。そしたら「ちつとも——殺られないんじゃないかって逆に心配さ。」それで「そんな心配はいらねえ」と俺は言った。そこで奴は頭をたれ、俺はその首を一撃したら足下にそれが転がりやがった。そしたら急に夫としての怒りがこみあげてきて、乳房ももぎ取ってやつた……⁽²⁾

イスラム教徒の「語り」はむき出しの感情的な、本能的な行動を描く。これはまさにサルマン・ラシュディの描くムスリムの「恥」(shame)の世界でもある。そこには「あんたがた」[白人]の法律など俺に何の關係があるのか⁽³⁾」とでも言うように、独自の「掟」が彼の背後にあることが分かる。これはまたボルヘスの世界でもある。実際、ボルヘスは若い頃のキプリングのこのような作品に感銘を受けて『プロディーの報告書』という短篇集を書いた。⁽⁴⁾

キプリングは登場人物の名前にも時々奇妙な工夫を凝らしている。たとえば、自伝的な短篇「めえ、めえ、黒羊」(“Baa, Baa, Black Sheep”) (一八八八)の主人公はパンチ、妹はジュディである。人形劇「パンチ・アンド・ジュディ」とは逆に、色々のいじめを受けるのはパンチの方であるが、この戯画的な名前やマザー・グースから引いた題名は幼児期にキプリングと同じような受難をしたほかの子供たちを連想させ、彼個人の問題ではなく、もっと普遍性を持たせたものになっている。インドを扱った短篇でも同じ事が言える。「捨てられて」(“Thrown Away”) (一八八八)では、主人公の若者は、青年⁽⁵⁾ (the boy) という呼び方で終始登場し、姓名は紹

介されない。

……青年の気持ちをかき乱した例のことは、彼と話をしていたある女性が言った一言である。それをここに繰り返す必要はない。なぜなら、考える前につい口に出してしまったささいな、残酷な言葉であるから。それで彼は髪の付け根まで真っ赤になった。⁽²⁵⁾

この一節だけ取りだしてみれば、ごく日常的な話にみえる。しかし、青年はイギリスで「過保護に育てられた」⁽²⁶⁾（sheltered life）後、インドに投げ出されたのだった。青年はこの件があつた三日後に自殺する。追いつめられていく一青年の存在が、単に個人の状況、運命としてでなく、過酷なインドにおける過保護に育てられた「青年」のそれとして、読者はこの固有名詞を拒否された作品を読むように。ちょうどカフカの「城」のK技師のように。と同時に個人というものが否定されてその存在が集団に吸収されたり、否定される危険性も示唆している。

キプリングの作品では、超自然的な先祖の霊、地の霊、祟り、夢、心理的外傷といったものが登場人物に影響する場合がしばしばある。このような要因が個人を縛り、選択の余地を狭めてもいる。原因、結果の因果律をキプリングはここで考えているようである。インドの閉塞した社会での孤立した個人の状況、彼らがたどる運命は必然性があるというわけである。しかし、その閉塞性が強まれば強まるほど、そのメイソニックな言語空間は外部の者、そして小説の読者には不透明にもなるのだが。

キプリングの好きな機械のイメージで言えば、インドで働くイギリス人は大英帝国を支えるごく末端の歯車、壊れればすぐ本国から続々と補充される存在である。この過酷な現実の中で、破滅の因果律を避けるためには、どのような機構の末端の歯車であれ、自分の役割をしつかり果たす事、エドワード朝の流行語を使えば「有能な人間」(efficient man)⁽²⁷⁾ になる必要があるとキプリングは考えている。長篇小説「キム」の主人公はその白人 (sahib) の役割を最後に認識する。一八九〇年代の後半からキプリングは馬などの動物、汽車、汽船といったものを擬人化して主人公にした寓話をいくつか書いた。それまで彼を好意的に評価していたヘンリー・ジェームズからも有名な皮肉を言われるようになった。「……アングロ・インディアン「在印イギリス人」から現地住民、兵隊、そして四つ足動物、魚、そしてエンジン、スクリューと、どんな題材を単純化して……」⁽²⁸⁾ たとえば「[己]を知った船」("The Ship that Found Herself") (一八九五) のように、船という構造の中で、それぞれの部品が、シケに遭って、自分の持ち分を知る、という話などその典型である。

以上、キプリングとインド関係の短篇を中心にその特徴をまとめてみた。その短篇は彼の年齢がおよそ二五歳前後という若いキプリングが書いたものであった。次に話を一挙に四〇歳前後まで進めて、「ミセス・バサスト」を中心にいわゆる彼の後期の作品の特徴を少し書いてみたい。

「ミセス・バサスト」

一八八九年にインドを去ってから（最後のインド訪問は一八九一年）キプリングの意識もどんどんインドから

遠ざかっていった。二〇世紀に入るとそれはますます決定的になり、郷愁の思いを込めて書かれた『キム』と、子供向けの『本当の話』（*Just So Stories*）（一九〇二）を除いて、インドを舞台にした作品はない。アメリカ在住中（二八九二—二八九六）はインドを題材にすることもあったが、以後は南アフリカや、イギリスのロンドンや南東部を中心に書くようになった。創作意欲は衰えることなく、次々に短篇を書いていった。それらは先にインド関係の短篇で指摘した諸特徴を残しながら、扱うテーマは矛盾に満ちた人間心理が多くなった。しかもそれをそれまでと同じように徹底して表層を見つめることで描出しようという難事をやろうとした。つまり表面に露出した様態だけを描いて、内面心理の動きを探ろうというわけである。この傾向はインド物にもあるけれども、それが一層徹底してくる。短篇小説の本體である短縮、省略の作業が目についてくる。それと同時に読者にとつての難解さも増すことになる。一方でそれはいかに「物語るか」という小説技法の問題にもなってくる。

ここでは、物語中に、「私」（*I*）という語り手がいる場合を中心に考えてみたい。いわゆる一人称小説の意味ではなく、事件を当事者でない「私」、聞き役の「私」が語る場合である。

作者Ⅱ「私」という単純な等式が成立しない場合でも「私」が直接または間接に見聞した物語は真実味、信憑性を持つ。事実多くの作家が使う「私」は小説という虚構を信用させる常套手段である。しかし一方では、不安感、不信感を読者に引き起こす「私」もないわけではない。「私」の語る物語は、事件の側面だけを描くことになるのではないか。「私」はいわゆる「信頼できない語り手」²⁹ではないだろうか。このような「語り手」は、完全には信頼されていないという意味で読者と距離があるばかりでなく、時には作者にも突き放さ

れた存在でもあるだろう。キプリングはこの語り手の「私」の問題性にインド関係の短篇を書いた当初から気づいていたようだ。前に言及した「黄道光」の結末は次のようになってい

この話は女性側からの説明もできるだろうが、それは決して書かれることはないだろう。……モード・コプリが書くこととしないかぎり。^⑩

モード・コプリは物語の一方の当事者、過って求婚された女性の姉である。砂嵐のなかで、たまたま近くにいた語り手の「私」に連れ戻される失意の女性である。この引用でも分かるように「私」の説明はいささか頼りにならない。当事者の説明が読者にとって聞きたいところである。キプリングはこのような語り手を意図的に使っている。この技法を使ってもっとも意味深い作品になっているのが「ミセス・バサスト」(“Mrs Bathurst”) (一九〇四)である。

後期代表作の一つ「ミセス・バサスト」は謎の多い、難解な作品であるが、その理由の一つに語り手の問題がある。形式上の語り手の「私」は、その一六年前に書かれた「黄道光」の「私」のように多弁ではない。多弁な「私」の憶測や偏見に満ちた説明も読者を惑わすけれども、逆にほとんど一切の説明を拒否し、報告者に徹した（しかもあまり情報を持っていない）「私」は、読者にとって、親切な語り手ではない。キプリングはあえてそのような寡黙な語り手を選んだ。結論から先に言えば、この作品でのキプリングの意図は、最小の情報量で読者がどこまで真実に迫れるか、という実験なのだ。読者はただ字面を辿る、という受け身の姿勢では

済まされない。その意味で読者は、その想像力は挑発されている。

少し具体的に物語に即して書いてみよう。ケープ・タウンに近い浜辺の暑い昼下がりのことである。「私は予定の行動が取れず立ち往生して、ケープ鉄道の友人フーパー監視官と貨車の中でビールを飲みながら時を過ごしている。

……暖にどんよりとかかる風の重み、屋根を抜け岩山高く鳴る風の音、岸辺で駆けめぐり、調べを奏でる細かな砂、ドスンとうちつける波、ピクニックをしている連中のさざめき、フーパーの資料をめくる音、どつしり構えた太陽、それにビールが加わって私はとろけるような眠りに誘われた。フォールス（Falls）湾を囲む丘は夢幻の中へと溶けていった。^①

冒頭のこのような「私」の状況が、物語全体の曖昧さに一層拍車をかけていることは明白である。またこの湾の名も暗示的である。このような状況設定に私の友人バイクロフト曹長、その友人プリチャード軍曹が加わる。これで登場人物は全員である。仲間内の雑談が始まるが、「私」は話題となつてゐるヴィカリ准尉も、その恋人だつたと思われるミセス・バサストも知らない。

この小説はこの二人に何が起つたのか、をめぐるフーパーとバイクロフトのいくつかの言説と、それから微妙にずれたり、逸脱しようとするプリチャードの言説とからなる。読者はそれぞれの言説の狭間で「何が真実か」を求めて揺れ動くというわけである。確実に分かっていることは、年金がもらえることになるわずか一

八カ月前にヴィカリが脱艦し、失踪したこと、その直前、ミセス・バサストが偶然映っているロンドンのパデントン駅頭場面のニュース・フィルム（映画を小説の道具に使ったのはキプリングが初めてである）^②を観るため、ヴィカリが五晩連続してバイクロフトと映画館に通い、観た後で、酒を浴びるほど飲んだということ。フーパーが奥地の線路脇に落雷による二体の焼死体を発見、その一体が四本の義歯（false teeth）からヴィカリに間違いないこと、である。

なぜ、ヴィカリは脱艦したのか、なぜ、ミセス・バサストの映ったニュース・フィルムに異常な興奮を示し、酔いつぶれたのか、身元不明のもう一体の焼死体は誰なのか。続々と起こる疑問にこの小説は明確には答えていない。そして「私」は情報の聞き役ではない。

「ヴィカリは彼女『ミセス・バサスト』にどれくらい会っていたのかね」と私は聞いた。「それがまったく分からない謎なんだ」とバイクロフト。「……一、二度、出航中、奴がオークランドのことやミセス・Bのことを俺に話した。それで覚えてたんだ。俺の思うに、二人の間にいろいろあったんだろうぜ。でもいいかい、俺はこの件のあらましを言ってるだけなんだ。何しろ俺の知っていることは、まあ又聞き（second-hand）みたいなもんだから、いや、それよりもひどいんだから。」「どうしてです」フーパーは詰問するように言った。「あなたはそれを見たんでしょ、聞いたんでしょ。」

「そうだな、前には見たたり聞いたたり、ていうのが事実確認の唯一の方策だと思ってたんだが、年取ってくると融通がきくんだよ。シリンダーがうまく回るんだ……」とバイクロフトは言った。^③

さらにパイクロフトは次のような情報をヴィカリの言葉として提供する。

「ヴィカリ」『……いいかい、忘れるんじゃないぜ、俺は殺しちゃいない、俺の正式なウィフは俺が出港して六週間後にお産で死んでるんだからな。少なくともそれは俺に罪はない』と彼は言う。

「じゃ、何か問題になることでもしたのかね、他のことって何だね？」と私「パイクロフト」が聞いた。
 「後はただ沈黙だよ」(The rest is silence) と彼は言った。⁽³⁴⁾

パイクロフトの小出しの情報はかえって真実に不透明感を与えている。読者の誤読の危険性も高くなる。たとえば一つの解釈として次のように説明づけることもできよう。ヴィカリは愛していた女、また誰からも愛される女（これはパイクロフトやブリチャードの証言）、ミセス・バサストを裏切り、その後で、たまたまニュース・フィルムに映っていた彼女を見て罪の意識にかられ、脱艦し、贖罪の気持ちから死を選んだ。なぜなら、落雷死した二人の内の「一人」ヴィカリは引つ込み線のレールの先端に立って⁽³⁵⁾いかにも落雷を待ち受ける人のようであった。これは一つの解釈である。それではもう一人の、いかにも女性らしく「男を見あげるようにして跪いていた」人⁽³⁶⁾は誰なのか。一切の情報はこのことについてはない。

同様にこれら情報提供者の挙動も（寡黙な「私」が与える数少ないヒントだが）謎めいている。たとえばフーバーは何度もチョッキのポケットに手を入れて、何かを取り出そうとするのだが、何も出てこない。⁽³⁷⁾彼がヴィカリの焼死体に見つけた遺品でも入っているのかもしれない。「私」の目はその都度、その手の動きに釘付けに

なる。あるいはこれは無視していい情報なのかもしれない。キプリングはこの短篇で誤読への仕掛けをちりばめている。プリチャードがある女に他人と「間違われた」(mistook)⁽⁸⁾ように。

読者はごくわずかの信頼できる情報と、誤読につながりかねないような曖昧な情報を手掛かりとして、断片的な情報で間隙を埋め、推理小説的な整合性を求めながら、各自が解読作業を行わなくてはならない。キプリングは自ら削り落とし、脱落させた多くの説明、情報を読者に対し行間に補完すべく迫っている。読者各自のその作業が終わって初めて、この小説はその読者にとって完結するといえるだろう。その意味でこのテキストは開かれていると同時に、挑発している。

キプリングの後期の作品「メアリ・ポストゲイト」("Mary Postgate") (一九一五) や、「園」("The Gardener") (一九二六) についても同じことが言える。この二作には、協力的であれ、非協力的であれ、いかなる語り手の「私」も登場しない。心理的に寄りかかる支柱となる「私」を持たないこの三人称小説の世界は、冷たい大理石の表面をなでる感じすらする。二作とも「ミセス・バサスト」より一層深い心理的側面を追求しながら、書かれているのは表層だけである。簡潔で突き放した文体は、場面の状況と登場人物の言動を描くだけで、たぶん起こっているであろう内面心理の葛藤は、謎の世界である。第一次世界大戦の犠牲者である身内の者や親しい人の死を、作品の主人公たちはなぜ表面的には冷淡に受け入れ、時に、笑みを浮かべたりするのか。書かれていない人間関係、心理は読者が解読するしかない。

インドを題材にした前記の作品はひとたびその世界に入り込めば、行動の因果が見えてくる。キプリングに

とってインドの「闇」は超自然現象も含めて意外に現実的に処理できる、明瞭なものであったように思う。インドはあらゆる現象を自然なものとして包含し、一つの流れの中に巻き込んでいった。読者も「インド」を手掛かりにして解読できた。一方、後期の作品における人間心理の「闇」はキプリングにとっても手ごわい領域であったようだ。彼は基本的には人間心理にも因果律を求め、それにこだわりの作家であるが、その説明は読者に委ねている。テキスト上には様々な曖昧さを残している。そして時には因果律で説明仕切れない、測り切れない部分のあることを彼自身が認めているように思える。

「無線」(“Wireless”) (一九〇二)で語り手の「私」は自問自答する。「……かくなる原因が必ずなくなる結果を生む。この規則からは逃れられない……」「それでも私のもう半分では「その説明に」納得するのを拒んだ。^(註)」読者はこの開かれたテキストに自分のテキストを、自分の「説明」(version)を書き込むしかない。

注

- (1) Charles Carrington, *Rudyard Kipling*, Penguin Books, 1986, p.285.
- (2) 拙論「めえーめえ、黒羊」【ワルブルギス 85】國學院大学外国語研究室紀要
- (3) Rudyard Kipling, *Something of Myself*, Macmillan, 1964, p.228. キプリングの作品の頁数は *Under the Deodors* を除いてすべてマクミラン版全集による。
- (4) 石川淳【文學大概】(中公文庫) 昭和五十一年、四一頁。
- (5) 同書、三三三頁。
- (6) 同書、三三三頁。
- (7) キプリング自身が言うようにこの作品は英国小説の伝統で言えば、さまざまな冒険に主人公が遭遇するピカレスク小説の系譜に属する。

- (8) Kipling, *op. cit.*, p.210.
- (9) Kipling, *Soldiers Three and Other Stories*, p.325.
- (10) Lewis D.Wurgat, *The Imperial Imagination*, Wesleyan Univ. Press, 1986, pp.75-76.
- (11) James Harrison, *Rudyard Kipling*, Twayne Publishers, 1982, p.12.
- (12) E.M.Forster, *A Passage to India*, Edward Arnold, 1924, pp.65-66.
- (13) Jonathan Rose, *The Edwardian Temperament*, Ohio Univ. Press, 1986, Chapter2.
- (14) E.M.Forster, *op. cit.*, p.220.
- (15) Angus Wilson, *The Strange Ride of Rudyard Kipling*, Penguin Books, 1979, p.72.
- (16) 『三島由紀夫全集 33』(新潮社) 昭和五十一年 一一五—一二〇頁。
- (17) P.J.Keating ed., *Working-class Stories of the 1890s*, Routledge, 1971, p.xii.
- (18) フレック「ペルトル・フレックの仕事 2」(河出書房) 一九七二年 一〇頁。
- (19) Kipling, "Wayside Comedy" in *Under the Deodors from Selected Stories*, Penguin Books, 1987, p.53.
- (20) *Ibid.*, p.52.
- (21) *Ibid.*, p.61.
- (22) Kipling, "Draywara Yow Dee" in *Soldiers Three*, p.237.
- (23) *Ibid.*, p.238.
- (24) ボルヘス「ローディーの報告書」『世界文学大系八二』(筑摩書房) 昭和五九年、一四八頁。
- (25) Kipling, "Thown Away" in *Plain Tales from the Hills*, p.19.
- (26) *Ibid.*, p.15.
- (27) Jonathan Rose, *op. cit.*, ch.4.
- (28) Henry James, in a letter to Grace Norton (25/12/1897), quoted in *Kipling, The Critical Heritage*, Routledge & Kegan Paul, 1971, p.69.
- (29) W・J・T・ミッチェル『物語について』(海老根宏他訳) 一九八七年参照。特にカーモードの論文。

- (30) Kipling, "False Dawn" in *Plain Tales from the Hills*, p.53.
- (31) Kipling, "Mrs Bathurst" in *Traffics and Discoveries*, p.340.
- (32) C.Carrington, *op. cit.*, p.436.
- (33) Kipling, *ibid.*, pp352-353.
- (34) *Ibid.*, p.362.
- (35) *Ibid.*, p.364.
- (36) *Ibid.*, p.364.
- (37) *Ibid.*, p.364.
- (38) *Ibid.*, p.342.
- (39) Kipling, "Wireless" in *Traffics and Discoveries*, p.230.

(英米文学科 教授)